

CONTEMPLATION ET MYTHOSOPHIE: L'AMPHIBOLIE DES PAYSAGES DANS L'ŒUVRE D'ERNST JÜNGER

FLAVIU-VICTOR CÂMPEAN*

ABSTRACT. *Contemplation and Mythosophy: the Amphiboly of Landscapes in the Works of Ernst Jünger.* Ernst Jünger's immanent mythology of vitalism hasn't as yet found its place in Modernity, being regarded as suspect or unworthy of any "serious" post-metaphysical approach. Nevertheless, its original significance is manifest in the spatial descriptions that deploy a genuine polymorphism of human, nature and an archetypal Aesthetics. Jünger's landscapes thus express at least two different levels of amophiboly that encompass his status as a specific literary figure, apart from both Metaphysics and Deconstruction. His "solutions", varying throughout the evolution of his work, aim the enigmatic and unthinkable articulation of Myth and History, the topological frontiers between creative decision and the vertical advent of an injunction, open like a wound towards the Faustian destiny.

Keywords: *contemplation, mythosophy, landscape, vitalism, creation, frontier, topology.*

1. Introduction

Tout vitalisme manifeste a été mal reçu (et même condamné rétroactivement) par l'esprit érudit de la modernité tardive, lorsqu'il s'agissait soit d'une exaltation de l'énergie mystique du vivant, soit d'un symbolisme magique qui faisait appel aux dieux cachés dans la contiguïté du Mythe et de l'Histoire¹. Même la phénoménologie post-husserlienne s'est montrée peu habile à aborder ce qu'on peut appeler la *mythologie immanente* de l'énergie vitale – malgré la "popularité" artistique de celle-ci durant le XXe siècle –, toujours poussée dans un arrière-plan esthétique, ontologiquement déficitaire par rapport au langage. L'euphémisme *littérature pure*,

* Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Département de Philosophie, Cluj-Napoca, Roumanie; Université Jean Moulin Lyon 3, Faculté de Philosophie, Lyon, France. Email: flaviucampean@gmail.com

¹ L'idiosyncrasie entre la nouvelle sacralité du surréalisme et la désagregation structuraliste en est une preuve évidente.

étrangement revendiqué même par les plus postmodernes à l'égard de la tradition occidentale millénaire – en s'appuyant presque tout le temps sur le stéréotype platonicien (parfois mal entendu) de la République – est l'expression forte d'un tel exil. S'agit-il d'un des derniers efforts de maintenir une séparation « rationaliste », en dépit de la réhabilitation des « vécus »² qui semblait définitive et de l'accroissement actuel de la philosophie du vivant³, ou bien d'un symptôme névrotique (parmi plusieurs autres) de l'épuisement⁴ tant commenté? De toute manière, on retient l'éloignement du discours philosophique hypertélique de toute esthétisation vitaliste⁵. La tendance à refouler hâtivement le vitalisme, en le maîtrisant⁶ ou en le dénonçant, coupe l'accès à une mytosophie qualifiée a priori comme louche. En outre, les implications idéologiques imminentes exigent toujours ou bien une purification déontologique ou bien l'exil (mentionné en dessus) dans une herméneutique esthétique régionale.

Toutes ces tendances vers le vitalisme mythique sont identifiables dans le contexte du cas Jünger, en ce qui concerne les controverses portant sur sa place dans le canon moderne. La démonisation acerbe semble parfois se réunir paradoxalement avec l'exaltation aveugle de son œuvre dans l'étroit cercle des interprétations idéologiques – littérature fasciste selon les détracteurs⁷ et critique allégorique du totalitarisme (d'une ainsi dite conscience morale supérieure) selon les partisans⁸. Or, l'originalité d'Ernst Jünger reste, même en englobant au niveau strictement littéraire ses « pêchés

² En commençant avec Bergson et en passant par le premier Heidegger (la phénoménologie de l'angoisse et la récupération de la tradition kairotique chrétienne), par Levinas (l'analytique de la souffrance et de la jouissance) et, pas en dernier lieu, par la psychanalyse de Freud et Lacan, pour noter seulement les repères les plus importantes de la phénoménologie du corps et de la corporéité.

³ Durand, Jung ou Eliade ne semblent-ils désuets pour et selon l'actuelle philosophie de la vie, tout en reconnaissant leur importance "archéologique"?

⁴ Notamment au sens de Philippe Lacoue-Labarthe.

⁵ Dans sa hantise pour le langage, la philosophie *posthistorique* devient sceptique à l'égard du langage vivant des époques *historiques*, autant qu'elle s'efforce de corriger (parfois très violemment) tout enthousiasme malade, confus et surtout fanatique. Or, le fanatisme est le point le plus délicat du miroitement de la modernité, qui tend à dégager toutes les forces obscures de son image à la fois rationaliste et postrationaliste.

⁶ L'anthropologie structuraliste de Lévi-Strauss ou le cliché de l'ambiguïté du sacré, de Otto à Callois et même à Girard dans une certaine mesure, sont des perspectives réductionnistes, pas au sens péjoratif, mais à l'égard de l'univocité qui refuse au sacré et au mythique leur dimension vitale et, implicitement, leur dynamisme réel.

⁷ Voir Michel Vanoosthuysse, *Fascisme & littérature pure. La fabrique d'Ernst Jünger*, Marseille, Agone, 2005, *passim*.

⁸ Dans les deux cas, Jünger est presque réduit à une esthétisation du politique (et de la guerre – condamnée par Walter Benjamin). C'est précisément le modernisme esthétique qui serait le précurseur du nazisme dont Jünger se serait fait coupable dans sa jeunesse.

idéologiques », en deçà des contradictions qui portent sur son œuvre et aussi des allégories antitotalitaires considérées par ses admirateurs⁹; elle consiste dans le vitalisme à la fois esthétique et mythosopique¹⁰ de ses descriptions spatiales¹¹. Activisme et désinvolture, distance et engagement, toujours à la marge des forces vitales qui joignent la topo-logie et la mytho-logie dans un espace morphologique hors-catégoriel. On trouve tous ceux-ci dans les paysages jüngeriens, intimement liés à la disposition de contemplation; on y rencontre la rêverie d'un réalisme magique originel¹² et les portées symboliques des images qui rendent compte d'un polymorphisme¹³ déployé aux différents niveaux: le microcosme des insectes ou des serpents, les villes utopiques, la guerre vécue à travers les images presque oniriques, les imbrications variées des paysages naturels (notamment dans *Sur les falaises de marbre*). Mais ce qui surprend le plus, c'est la double amphibolie. Premièrement, celle des paysages sauvages-artificiels – les villes utopiques ou les champs de bataille qui ne sont pas du tout dépourvus de la nature: l'immanence de l'intervention humaine (en fait, une expression de la métaphysique de la vie héritée de Nietzsche et de Schopenhauer, dans une perspective anti-hégélienne) se mêle avec l'organicisme naturel mythique. Deuxièmement, une amphibolie d'inspiration animiste, intrinsèque aux formes naturelles et à leur métamorphose élémentaire permanente. D'une côté l'emboîtement du Mythe et de l'Histoire (humaine) qui laisse son empreinte¹⁴ dans la nature, et d'autre, le polymorphisme micro et macrocosmique¹⁵.

⁹ Parmi lesquels Frederic de Towarnicki ou Julien Hervier.

¹⁰ Pas simplement mythologique, puisqu'il renvoie toujours à une conception organiciste du monde et à la "sagesse" mythique refoulée qui doit être redécouverte dans la « miroiterie » de la modernité. D'ailleurs, Peter Klossowski voit chez Jünger, dans l'ensemble de ses écrits, une démarche qui vise "l'épos de la modernité" caché et en même temps révélé par la philosophie de l'histoire – les trois *typos*: le guerrier, le travailleur et le titan en sont les figures remarquables, avec une nuance presque schopenhaurienne.

¹¹ Celles littéraires – de journaux ou de fiction –, mais aussi celles attachées aux réflexions philosophiques – qui rendent compte de leur appartenance à un paradigme où Kafka et Buzzatti s'inscrivent aussi, mais qui renvoie, plus que les affinités avec les écrivains "canoniques", à une contemplation organiciste des paysages emblématiques.

¹² Puisqu'il est, si on pourrait dire, "plus vitaliste" que celui de Marquez ou de Fowles.

¹³ La descendance goethéenne est invoquée plusieurs fois par Jünger.

¹⁴ La loi du marquage et du sceau semble constante dans la doctrine de l'histoire chez Jünger, peut-être comme une réminiscence spengliérienne, en dépassant la théorie du *Gestalt* dans *l'Arbeiter*.

¹⁵ Selon François Poncet, "La vague, Leitmotiv jüngerien" in *Images d'Ernst Jünger*, textes réunis par Danièle Bertrand-Vidal, Éditions Peter Lang, 1996, p. 86: "Chez Jünger, la vague marine reconduit à l'onde microphysique, [...] du domaine traditionnel de l'image visible à celui du « motif » d'un schème de vibration ondulatoire localisé dans la profondeur de la matière élémentaire, des micro-particules [...] il s'applique de manière universelle à tous les registres de la réalité".

2. Le paysage de la guerre. Ambiguïté et “nostalgie de l’élémentaire”

Bien que l’œuvre de jeunesse ait été toujours rénégée (parfois par Jünger lui-même), il s’y agit de plus qu’une esthétisation puérile de la guerre et de l’horreur ou de la boutade biologiste *Blut und Boden*¹⁶. Les *Orages d’acier*, malgré l’écart par rapport aux écrits ultérieurs, peuvent être approchés de celles-ci en vertu de l’expressionnisme aigu qui se borne à ce que Michel Palmier appelle le réalisme de la *Nouvelle objectivité*: “À chaque pas, ils découvrent les mêmes visions d’apocalypse: villages en ruine, forêts en flammes, trous d’obus dans lesquels gisent des corps des soldats mutilés et décomposés. [...] Le lecteur n’ignore rien de la construction de chaque tranchée, de sa géométrie kafkaïenne [...] Jünger n’omet ni les étincelles qui jaillissent lorsqu’un éclat d’obus frappe un conglomérat de pyrite de fer ou la description des ammonites dans le sol crayeux de la tranchée”¹⁷. En outre, l’effet sonore de la guerre complète le spectacle d’un paysage contradictoire: l’énergie vitale déployée et décrite par cette sorte de “réalisme héroïque” se confond avec la musicalité lourde des schrapnelles, la force sacrée de l’orage qui à la fois soumet et imite (une *mimésis* complètement hors de la prise humaine) l’hybris naturelle, en engendrant un paysage-hybride, le support pour un “langage des symboles statiques”: “... nous tendîmes l’oreille au rythme lent des laminoirs du front, mélodie [...] qui allait nous devenir familière. Très loin, la boucle blanche d’un schrapnell fondait dans le ciel gris de décembre”¹⁸.

L’ambiguïté de l’orage comme telle est d’ailleurs symptomatique pour l’épiphanie d’un nouveau monde et on peut comprendre que l’intuition esthétique du jeune Jünger rendait déjà visible un vitalisme difficile à analyser, par ces descriptions qui englobent à la fois les structures techniques abyssales (analysées scrupuleusement dans *Der Arbeiter*) et la *mimésis* dévastatrice, “orageuse”, de la guerre. La “fascination”, reprise dans *Sturm* et dans *La Guerre comme expérience intérieure*¹⁹, vise à comprendre cet accroissement sensoriel dans le contexte d’un paysage où l’*Erlebnis* devient (comme vécu par excellence amphibolique) l’ouverture vers une catharsis ultérieure, incertaine même pour le spectateur-soldat. On est loin donc d’une rudimentaire

¹⁶ En outre, en ce qui concerne *Der Arbeiter*, l’histoire de sa réception et l’intérêt archiconnu de Heidegger envers le problème du nihilisme qu’il implique, sont devenus en quelque sorte une marque de l’ambiguïté idéologique jüngerienne, en couvrant les enjeux esthétiques du livre.

¹⁷ Jean-Michel Palmier, *Ernst Jünger. Rêveries sur un chasseur de cicindèles*, Hachette, 1995, p. 18-19.

¹⁸ Ernst Jünger, *Orages d’acier*, Christian Bourgois, 1970, p. 11.

¹⁹ La démarche de ce pseudo-journal est similaire à la stylistique de Romain Rolland. En effet, la correspondance de Jünger entre la matière extérieure du paysage de guerre (qui a son beauté à soi, glorifié plus explicitement que dans les *Orages d’acier*) et le lyrisme intérieur de la souffrance. Bref, un paysage “total”.

esthétique macabre, même si on peut identifier dans l'éloge du tourbillon sanglant une réification messianique douteuse. En effet, la musicalité soutient la force vitale et la nature reçoit, par une mystique du sacrifice, le passage zénithal à une conscience supérieure de son propre chair²⁰, contemplation révérencieuse d'une guerre héraclitéenne qui est "le père de tous"²¹ et, surtout, nostalgie de l'élémentaire qui s'y déploie sous la forme de ce paysage ambigu (en englobant le vécu abyssal – en ce qui concerne le désespoir et les chutes – et celui zénithal – élevé par l'épiphanie qu'il engendre dans le silence comme "langage primordial" de la dynamique explosive de la bataille). Il ne s'agit point d'une esthétique de la guerre comme telle (Jünger ne glorifie et ne contemple jamais avec fascination le parfum de la mort ou les cadavres démembrés), mais de la contemplation active et existentialiste d'un paysage ambigu dans le sens radical du vitalisme et de l'organicisme, où chair et "métal tuant" se fondent ensemble au sein de la nature élémentaire. D'ailleurs, Jünger reprend ce motif dans une remarque aphoristique de *La mobilisation totale* – dans un contexte très différent, celui de l'analyse du rapport entre la technique et l'essence de l'homme, mais qui exprime toutefois la spécificité "uniformisante" et "silencieuse" du paysage de guerre, en poussant le polymorphisme initial jusqu'à l'anamorphisme: le volcan où "la diversité des paysages s'efface à mesure où on s'approche de la rage ardente du cratère."²²

3. Les "paysages" sans description de l'*Arbeiter*

On trouve l'épiphanie cathartique dans la célèbre théorie de la *Gestalt*; si dans les *Orages d'acier*, le paysage sanglant était lié à la mystique du sacrifice, ici l'espace technique est l'empreinte d'une totalité régie par la figure²³ de l'*Arbeiter*, dans une perspective qui "n'est accessible ni à l'idéalisme, ni au matérialisme, mais qu'il faut qualifier de Réalisme Héroïque"²⁴. La prétendue indifférence à l'égard de la destruction de la nature (paradoxale vu les principes toujours organicistes) ne peut être qu'un faux reproche à un "observateur amateur", quoique militant, pour lequel l'homme atteint sa "naturalité" vitale en s'élevant (existentiellement, par un saut qualitatif presque kierkegaardien) aux formes pures de son individualité.

²⁰ Le contexte d'une métaphysique nietzschéenne des valeurs est évident.

²¹ Même si Héraclit n'a jamais parlé d'une guerre vue et vécue.

²² Ernst Jünger, *La mobilisation totale*, Paris, Gallimard, 1990, p. 93.

²³ La plurivocité du terme allemand *Gestalt* (forme, figure, configuration) permet à Jünger d'accentuer "l'au-delà" de l'*Arbeiter* et justifie en quelque mesure les traits non-idéologiques de sa démarche.

²⁴ Ernst Jünger, *Le Travailleur*, Christian Bourgois, 1993, p. 66.

La dimension cosmique²⁵, présentée avec une emphase sans vraisemblance avec l'idéologie politique, de la *Gestalt* du travailleur est l'expression d'un espace (au-delà de des *Orages d'acier*) où le paysage spectaculaire de la technique moderne, ayant le "moteur" comme symbole emblématique, tout comme celui de la guerre, s'accomplit toujours par la nature dans une amphibolie parabolique: "...il est de la plus haute importance que la Figure ne soit pas soumise aux éléments du feu et de la terre, et que de ce fait l'homme comme Figure appartienne à l'éternité [...] la possibilité d'une anarchie gaie coïncide avec l'ordre plus strict – un spectacle qui s'ébauche déjà dans les grandes batailles et les cités géantes. [...] le moteur [...] c'est le jouet audacieux d'un type d'homme capable de se faire sauter en l'air avec joie, en voyant dans cet acte une confirmation de l'ordre. [...] l'individu aussi possède une Figure et le droit vital, inaliénable et sublime qu'il partage avec les pierres, les plantes, les animaux et les étoiles, c'est son droit à la Figure". Il est très étonnant que les villes industrielles pourraient combler paradoxalement le déficit épistémologique de l'homme à l'égard de la nature. En tout cas, l'idéal de *Ganzheit*²⁶ (inspiré par la fascination pour Goethe) – expression du mépris à l'égard de l'utilitarisme libéral incarné dans les "paysages informels de chantiers"²⁷ – rend compte des images mythiques forgées par la nature-même et dont la sagesse se mire à la fois dans la guerre apothéotique et dans les cimes du travail²⁸ (tous les deux ont comme support une mystique du sacrifice), dont les "paysages planifiés"²⁹ ne sont pas un résultat (vu la dimension anti-téléologique de la mystique du travail), mais la forme métaphysique vivante.

Ce n'est pas par hasard que Jünger utilise aussi souvent le terme "paysage" sans décrire proprement les espaces figuratifs qu'il invoque. Les paysages qu'on s'efforce de contempler ne sont pas seulement des simples métaphores ou des figures-images allégoriques, il ne s'agit tant d'une esthétique que d'une esthésiologie des "formes typiques" par lesquelles le travailleur peut se définir "naturellement": "là où la nature donne figure, elle apporte un soin infiniment plus grand à la représentation et au maintien des formes typiques qu'à la différenciation... Partout

²⁵ Dans une perspective pascalienne, avec son ordre propre (de *typos*), qui appelle l'ordre naturel.

²⁶ Dans un sens totalement différent de celui utilisé par Heidegger qui se réfère à l'intégralité du *Dasein*.

²⁷ Voir *Le Travailleur*, p. 367: "52. Nous vivons dans un monde encore très instable 53. qui commence toutefois à se distinguer du caractère explosif et dynamique du premier paysage des chantiers par une planification et une prévisibilité accrue des événements."

²⁸ Puisque le travailleur est le seul capable d'assumer la domination nécessaire d'un monde menacé par le nihilisme. D'où "l'optimisme" en ce qui concerne l'affranchissement de la ligne du nihilisme accompli, contesté par Heidegger.

²⁹ Un point sur lequel Lukacs a soutenu que le mythe du travailleur est "le mythe de l'imperialisme belliqueux et agressif", en anticipant Rosenberg et l'idéologie naziste.

dans la nature nous rencontrons entre le sceau et la frappe un rapport supérieur au rapport entre cause et effet”³⁰. Voilà un dépassement de la nostalgie de l'élémentaire et du paysage de guerre simplement “sacré” en faveur d'un vitalisme cette fois prescriptif et d'une “l'impidité” existentielle qui saisit les imbrications de la *Gestalt*.

4. Le centre hiératique et la géographie mythique du Midi

Dans *Le mur du temps*, Jünger affirme que l'homme a su conquérir l'espace et a perdu le temps. Cependant, la poésie et le mythe (voire l'astrologie) restent le refuge de l'éternité kaïrotique, de même que pour Heidegger le Rhin élogié par Hölderlin déborde (encore) le *Gestell* et la *Zeitlichkeit* des grandes hydrocentrales westphaliennes. Or, il y a toujours (au-delà du style aphoristique) un âge mythique (la présupposition de l'immémorial) qui perdure dans les écrits fictionnelles de Jünger, comme ancestralité vive, à travers un espace qui ne se conquiert jamais, mais s'élargit dans l'histoire vécue, en déployant sa morphologie pour “l'œil” ekstatique³¹.

On trouve ainsi dans les écrits d'après-guerre les desiderata de la contemplation et aussi le substrat mythosopique, cette fois renforcé par une symbolistique très riche. Certes, beaucoup de paysages anonymes de ses longs voyages ont inspiré les métonymies de l'entomologiste Jünger, mais, comme il avoue lui-même à propos des jardins, les plus fascinantes et “exotiques” sont celles où “il n'est se jamais promené”³². Un pareil “exotisme” à la limite du figuratif est dominant dans toutes les trois œuvres où l'espace est fondé sur une “géométrie concave” et ouverte, et sur la géographie mythique de l'immémorial: *Sur les falaises de marbre* (1939), *Héliopolis* (1949) et *Eumeswil* (1977). La récurrence des images évoquant et invoquant (précisément au sens de l'immémorial) le paysage de l'Europe méridionale et, en même temps, tendant vers une morphologie abstraite, est accablante.

Julien Gracq affirme que *Les falaises de marbre* doit être lu comme un livre emblématique³³ où le caractère purement symbolique exprime le conflit universel entre désert et forêt, nihilisme et anarchie. Le Midi en soi devient dans une telle

³⁰ *Le Travailleur*, p. 278-280.

³¹ Sans détailler ici, la vision jüngerienne de la temporalité est vraisemblable à celle de *Sein und Zeit*, v. Jünger, *Strahlungen II*, p. 60.

³² *Le Travailleur*, p. 56. Les voyages méridionaux, en bénéficiant des descriptions denses, sont les plus appréciés dans le journal, en englobant les îles méditerranéens, le Portugal, le sud de l'Italie et l'Afrique du Nord.

³³ Julien Gracq, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1989, p. 977-978.

perspective (encore influencée par la doctrine spenglerienne) l'allégorie d'une déchéance synoptique des civilisations florissantes. Or, les paysages baignés du soleil rendent toujours compte d'un centre³⁴ irrégulier géométriquement, ils correspondent à l'ordre mythologique de cette "effusion" méridionale qui survit à ses extensions matérielles. Ainsi, les falaises, comme centre topo-logique (extension horizontale amphibologique du sacré et du profane) et, simultanément en tant que sommet "imagogique"³⁵ (la hauteur n'est pas seulement verticalité de l'*axis mundi* puisqu'il est point de rencontre – donc de nouveau amphibologique – entre l'abyssal et le zénithal, une obsession pérenne, comme on a déjà vu, de Jünger) sont le "milieu" emblématique de la discontinuité spatiale en vertu de leur ouverture vers la transcendance spatio-temporel. L'ascension³⁶ témoigne de la géographie mythique qui provoque cette rupture, en estompant les formes au profit de l'ouverture géométrique pure, où les traces du mythe, comme celles de l'histoire, s'effacent et où la cécité phénoménale engendre chez le narrateur et chez le frère Othon une révélation ésotérique de l'*imago mundi*: "Cependant que nous nous élevons, nous nous rapprochons du mystère que la poussière nous dérobe. Ainsi se résorbe, à chaque pas que nous faisons sur la montagne, le dessin confus des horizons et, lorsque nous sommes parvenu assez haut, nous ne sommes plus environnés, en quelque lieu que nous soyons, que par un pur anneau qui nous fiance à l'éternité"³⁷. Néanmoins, l'ascension n'est jamais accomplie, puisque les brefs moments des promenades révélatrices sont remémorés sous les auspices d'une histoire déjà déchue, sous le signe de l'anéantissement menaçant incarné par la figure du Grand Forestier³⁸. L'alternance des sphères (qui n'empêche pas du tout la récurrence des hauteurs) s'impose donc, en renvoyant le lecteur vers les tourbillons des terres en bas des falaises.

³⁴ Isabelle Rozet, "Jünger, ce fugitif de l'histoire" in *Images d'Ernst Jünger, op. cit.*, p. 61: "Ce symbolisme d'une quête du centre, d'une association du sacré et du profane s'est effacé des productions littéraires modernes; il apparaît toutefois de manière allusive, mais persistante dans les écrits de Jünger".

³⁵ Le chemin vers le centre est abordé ici dans le sens d'Eliade.

³⁶ Les rites d'ascension ont été notés comme une constante religieuse universelle par Eliade, notamment dans *Images et symboles*.

³⁷ *Sur les falaises de marbre*, p. 35, apud. Danièle Bertrand-Vidal, "Images du paysage méditerranéen" in *Images d'Ernst Jünger, op. cit.*, p. 108.

³⁸ L'image du "Grand Forestier" a suscité autant des commentaires, qu'il serait superflu d'y s'attarder. "En 1939, l'auteur en avait donc assez vu pour appréhender les ravages qu'allait causer la barbarie nazie. [...] Il composait, comme il le dira plus tard, des images à double sens. Le récit de *Falaises de marbre* décrit donc, en utilisant le mythe, ce qui est en train de se passer en Allemagne par les figures qui représentent un certain type d'homme qui réapparaît [...] au cours des époques successives de l'Histoire ayant une fonction archétypale" (Danièle Bertrand-Vidal, *op. cit.*, p. 107).

La morphologie du paysage totalisateur se déploie donc dans les terrains vastes autour des falaises (le centre hiératique) – pas symétriquement, mais sous la forme d'un demi-cercle à travers d'un axe nord-sud: la région *Campagna* (terre plate intermédiaire des bergers et des nomades) et les paysages marécageux culminant avec les hautes forêts septentrionales (domaine obscur du Grand Forestier), d'un autre côté le pays de *Marina* et, lointainement, les cimes d'*Alta-Plana*, opposé diamétralement aux forêts³⁹. La *Marina* est l'espace de la plus haute civilisation⁴⁰, autant que l'expression de l'âge immémorial (d'où l'asymétrie topologique des régions), étant aussi la plus proche des falaises et la plus ensoleillée; c'est l'expression vivante de l'ancestralité glorieuse, dont le rayonnement du soleil et l'abondance nautique imprégnée par une spiritualité du *skholè* suscite le climat d'une praxis existentielle vitaliste: "La douceur du climat méditerranéen est évoquée par ces fleurs qui s'épanouissent toute l'année. Dans ce cadre paradisiaque règne l'abondance [...] La civilisation aux bords des flots a atteint le degré de raffinement le plus élevé qu'il y ait jamais eu. Cette contrée qui associe la mer, la lumière, la chaleur et la terre semble particulièrement propice à l'évolution de l'humanité aussi bien dans la vie de tous les jours que dans les domaines de la Culture."⁴¹

5. Le soleil rayonnant: sommet de la civilisation méridionale et péril du nihilisme

La lumière du soleil qui s'oppose à l'obscurité diabolique des grandes forêts (qui possède néanmoins une lumière...artificielle!), rend compte de l'obsession jüngerienne pour le méridional, étant un milieu pour la contemplation et en renvoyant toujours à l'immémorial. Elle rend manifeste la vision (précisée en dessus comme résultat de la cécité révélatrice) de la géographie mythique opposée au sublime kantien en vertu de sa dimension ouverte, en montrant la symbiose sacrée des étants naturels (du serpent aux vastes étendues fleuries), juste dans le moment où

³⁹ En fait, les forêts septentrionales ont une référence très ambiguë chez Jünger. Dans ses rencontres avec Antonio Gnoli et Franco Volpi, il affirme que la forêt est un lieu du mystère par excellence, en invoquant l'étymologie allemande de la patrie (*Heimat*), au sens où la propre maison (*Heim*) est mystérieuse (*Heimlich*). On n'est pas loin du lyrisme heideggerien de la Forêt Noire et de sa "angoisse lucide".

⁴⁰ Tandis que dans l'*Alta-Plana* règne une liberté sans substance et *Campagna* abrite une société primitive et médiocre dans sa platitude violente mais, en même temps, hospitalière et pas du tout maléfique, comme ont devenu les maurétains soumis au Grand Forestier. Ce qui exclut toute dichotomie de la structure narrative.

⁴¹ Danièle Bertrand-Vidal, *op. cit.*, p.110.

Marina est la plus menacée: “Parvenus sur l’arête extrême des falaises, qui se dressait dans l’ardeur méridienne et dominait les lointains de sa blancheur aveuglante nous contemplions longuement le pays [...] C’était alors comme nos yeux se dessillaient et [...] nous embrassions cette réalité dans sa splendeur impérissable. Et nous comprenions alors avec allégresse que la destruction demeure étrangère aux éléments et que son illusion roule à leur surface pareille au flot de fantômes brumeux analogue au brouillard des grandes forêts qui ne résistent point au soleil”⁴². Il en découle le réalisme magique⁴³ et aussi le deuxième sens de l’amphibolie. Le soleil fait voir la vulnérabilité du pays : Marina est vulnérable parce qu’elle est limitée et pas totalement mythique ou au moins il y a une incertitude dans ses origines mythico-historiques qui s’accouplent avec la splendeur de ses formes – à la fois nautique et terrestre.

Le soleil de Marina est une force révélatrice univoque, dans le contexte du centre hiératique des falaises et de la lutte (qui renvoie aux mythes cosmogoniques) pour l’héritage magique de la lumière même et de sa dimension vitale face au nihilisme: si Marina était détruite, le soleil tomberait sur un désert, il n’y aurait plus d’humanité pour en saisir la vérité par l’intermède du pain et du vin. Contrairement, le soleil d’*Héliopolis* est “immanentisé” – en correspondant avec le grandeur apollinique de la ville – et en même temps au sommet de ses forces, comme le montre le nom de la cité utopique; il baigne tous les paysages: les *Hésépérides* (terre “au-delà du rationnel”⁴⁴ – reprise du motif de la nostalgie de l’âge d’or), *Pagos* (montagne gnostique de l’intellect) *le Palais* (lieu de la réalité politique liée à la praxis vitale⁴⁵) et *l’Office central* (siège du tourbillon mécaniciste d’inspiration

⁴² Ernst Jünger, *Sur les falaises de marbre*, Gallimard, 1942, p. 111.

⁴³ Selon Julien Hervier, “Aspects d’une réception: Ernst Jünger dans la perspective de la confrontation franco-allemande” in *Images d’Ernst Jünger*, op. cit.: “Jünger illustre avec *Sur les falaises de marbre* son aptitude innée à faire passer dans une structure romanesque les forces du rêve, à tramer une action symbolique où les images-clefs de l’animalité et du pouvoir mythique, sans se perdre dans l’irréalité désincarnée des drames symboliques...”.

⁴⁴ Jünger lui-même en précise cette fois les connotations symboliques: “Par les «Hespérides», j’entends les pays situés au-delà du rationnel tandis que «Pagos» doit figurer une montagne où l’homme s’efforce d’atteindre à la saisie supérieure de l’être, et de le faire par les trois étapes de la magie, de la morale et de la théologie.” (*La cabagne dans la vigne*, Paris, Christian Bourgois, 1980, p. 280).

⁴⁵ “Sur le versant ouest se dressait, commandant la vieille ville, le palais proconsulaire. Il s’adosait à un fragment de l’ancien château de la ville. [...] Le monument ne manquait ni d’unité, ni de grandeur. [...] Il rassemblait au vêtement d’un grand seigneur qui, de siècle en siècle, est devenu plus commode. L’aigle avec le serpent était planté sur le donjon et, à la lumière du midi, contemplait au loin la mer.” (*Héliopolis*, Paris, Christian Bourgois, 1975, p. 69).

kafkaïenne): "Entre les deux caps, couronnés d'arbres sombres s'étagait dans un vaste hémicycle la ville de Héliopolis. [...] Elle scintillait au-dessus de la mer bleue, dans l'éclat du midi, qui buvait ses couleurs, tandis que le soleil du soir rappelait à la vie les pierres rougeâtres dont était bâtie la vieille ville. [...] Héliopolis la vieille ville, avec ses châteaux et ses palais, avec ses marchés et ses quartiers grouillants, se détachait sous le soleil dans toute sa force"⁴⁶.

Outre l'abondance nautique et la répétition du demi-cercle, qu'illustrent la symbolistique apparentée avec celle des *Falaises de marbre*, on distingue aussi un portrait de l'urbanité achevée, où le paysage planifié de l'*Arbeiter* s'était concrétisé en vertu d'une évolution brisante de la technique qui rappelle le *Gestell* heideggérien et l'uniformité organisée. On y remarque le dépassement définitif de l'expérience intellectuelle prescriptive de l'*Arbeiter*, puisqu'ici l'histoire vécue ne s'accomplit pas dans une répétition des fondements mythiques qui engendrerait des paysages sauvages-artificiels d'un monde nouveau, mais, contrairement, elle s'effondre dans une matérialité inerte (amplement décrite comme histoire morte et immobile, où l'idéal de la *mimesis* est complètement estompé), une ambiance vide où règne l'ennui et la complaisance, symptomatique déjà à travers la ville neuve d'*Héliopolis*: "La ville neuve, au contraire, avait été édiflée en marbre blanc [...] Le terrain été resté longtemps en ruine, jusqu'au jour où le progrès de la technique avait garanti l'atmosphère, et où le régent s'était réservé les armes lourdes.

C'est alors qu'on avait exécuté les plans d'urbanistes célèbres [...] Il régnait dans ces rues blanches, qui brillaient, même la nuit, d'une ivre lumière, une sorte de confort monotone"⁴⁷. Or le soleil n'éclairit ici seulement la géographie mythique, celle de la vieille ville, avec l'archétypale cathédrale au centre, mais aussi le péril nihiliste qui gît au cœur de cette commodité uniforme (vraisemblable au paysage bourgeois des ateliers dénoncé dans l'*Arbeiter*) ; cette fois, sa lumière aveuglante, tout en restant révélatrice, n'est plus le signe d'une bienveillance mystique, mais celui d'un éclatement sombre, à partir duquel toute couleur s'évanouit: "la lumière est absolue et aveuglante, comme celle du désert. Son intensité empêche les images de se former. La couleur qui leur est indispensable n'apparaît que dans un *écrin d'obscurité*. Ce n'est qu'au moment où le soleil se couche que l'homme peut à nouveau contempler le paysage"⁴⁸. L'opposition avec le soleil des falaises est donc radicale et étonnante, puisque la contemplation même (finalité pour tout paysage mythique qui s'étend à travers le réel) est heurtée devant une lumière non plus reconnaissable.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 68-70.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁸ Danièle Bertrand-Vidal, *op. cit.*, p. 119.

En outre, l'amphibolie mythique-historique et technique-naturel (sauvage) prend une connotation péjorative, qui va être radicalisée dans *Eumeswil*, où la ville méridionale disparaît, après la chute de l'État mondial par une catastrophe nucléaire, dans "le désert, où ne poussait déjà qu'une maigre végétation, [...] entièrement calcinée". Évidemment, le temps mythique et la disposition à la contemplation (en tant que finalité humaine qui s'y joint) sont "perdus" par l'assujettissement gagné (au sens sarcastique) de l'espace "profane"⁴⁹.

6. Conclusions. Les frontières et l'emboîtement morphologique

Les paysages jüngeriens, à partir même des *Orages d'acier*, se dressent dans le contexte d'une mythosophie éclectique, qui englobe l'activisme le plus manifeste et la distance déférente face au dynamisme conjoint de l'homme et de la nature. Tout de même, on peut constater que le trajet de Jünger ne consiste pas à un abandon de l'activisme fanatique de jeunesse en faveur de la retraite "mature" dans une contemplation "solitaire", comme certains commentateurs le décrivent. Il s'agit plutôt d'un changement stylistique⁵⁰: de l'expressionnisme brut des *Orages* à la théorie de la *Gestalt* de l'*Arbeiter* et, finalement, au réalisme magique des trois grandes œuvres fictionnelles.

L'emboîtement morphologique est lié à la contiguïté du Mythe et de l'Histoire, puisque l'amphibolie des paysages littéraires (aux deux niveaux: celui du dynamisme qui épouse l'humanité avec la nature et celui du polymorphisme naturel comme tel) renvoie toujours à une morphogenèse antérieure – *status quo ante* pas au sens juridique, mais au sens phénoménologique et heideggérien de la contemplation comme *Andenken* – répétition et récréation singulière du mythique

⁴⁹ Le leitmotiv des "vertus industrielles" est très convaincante dans une description plastique de *Sens et Significance*: "Tout comme le temps évidé s'emplit de la monotonie des horloges et de moteurs, l'espace évidé s'emplit de motifs en damier, verticaux dans les façades des usines et des gratte-ciels, horizontaux dans le carroyage des campagnes et des villes, tel que le révèle la photographie aérienne. Ici l'on a broyé la cabane de Philémon, là le centre gothique d'une ville, au cas où l'incendie les aurait épargnés. Grues au long bec, excavatrices aux dents pointus dominant le tableau." (Ernst Jünger, *Sens et Significance*, Christian Bourgois, 1995, p. 48).

⁵⁰ Sur laquelle il n'y a pas ici de place pour des jugements moraux. Tout de même, l'argument de la "littérature pure" ne se soutient pas, puisque la mythosophie est innérente à l'ensemble de l'œuvre jüngerienne, de même que, si on ne va pas très loin, dans *Eumeswil* les *Hespérides* étaient intimement liées dans la communauté culturelle à *Pagos*, lui-même espace de l'encontre entre théologie, magie et morale.

à la marge du réel. D'où l'importance des milieux et des frontières⁵¹ au-delà du sens phénoménal. L'ouverture est un signe de l'imprévu et de la création humaine archétypale, où se rencontre l'abyssal et le zénithal dans la contemplation ekstatique (puisque toute contemplation est création et ré-création), elle n'est pas une blessure au sein de la nature animiste de Jünger. C'est pourquoi l'asymétrie (la géométrie concave des terres, naturelles ou urbaines) n'est pas du tout contradictoire, ni avec l'invariance verticale des cimes aigus⁵², ni avec le soleil "sacrosaint" ou avec la perdurance de l'eau maritime. Ainsi, la topologie se joint chez Jünger avec "l'imagogie" pour renvoyer nostalgiquement à une écologie mythosopique. L'effrayante "hiver sans fin" (au sens heideggerien) d'*Eumeswil* en est le revers – un espace faustique de l'univocité de la décision.

BIBLIOGRAPHIE

- Eliade, Mircea, *Images et symboles: essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1979.
- Gracq, Julien, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1989.
- Heidegger, Martin, *Questions I*, Paris, Gallimard, 1979.
- Jünger, Ernst, *Eumeswil*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1978.
- Jünger, E., *Héliopolis*, Christian Bourgois, 1975.
- Jünger, E., *La Cabane dans la vigne*, Paris, Christian Bourgois, 1980.
- Jünger, E., *La guerre comme expérience intérieure*, Paris, Christian Bourgois, 1997.
- Jünger, E., *La mobilisation totale*, Paris, Gallimard, 1990.
- Jünger, E., *Le Travailleur*, Paris, Christian Bourgois, 1993, trad. de l'allemand et présenté par Julien Hervier.
- Jünger, E., *Orages d'acier*, Christian Bourgois, 1970.
- Jünger, E., *Sens et signification*, Christian Bourgois, 1995.
- Jünger, E., *Sur les falaises de marbre*, Paris, Gallimard, 1942.
- Palmier, Jean-Michel, *Ernst Jünger. Rêveries sur un chasseur de cicindèles*, Hachette, 1995.
- Towarnicki, Frédéric de, *Ernst Jünger, Récits d'un passeur de siècle*, Monaco, Éd. du Rocher, 2000.
- Vanoosthuysse, Michel, *Fascisme & littérature pure. La fabrique d'Ernst Jünger*, Marseille, Agone, 2005.

⁵¹ Pour une analyse très dense des frontières et des seuils chez Jünger, v. François Poncet, "Le paysage maritime" in *Etudes Germaniques*, Oct.-Déc. 1996, p. 727-738.

⁵² Rassemblés par François Poncet à l'écume des vagues, les écueils (*Klippe*) seraient isomorphes aux volcans sous-marins, en renvoyant aux mythes cosmogoniques.

*** *Études Germaniques*, no. 4 (oct.-déc.), Paris, Didier Érudition, 1996.

*** *Images d'Ernst Jünger*, textes réunis par Danièle Bertrand-Vidal, Éditions Peter Lang, 1996.

*** *Ernst Jünger, Martin Heidegger. Correspondance 1949-1975*, Christian Bourgois, 2010.

*** *Les prochains titans. Ernst Jünger avec Antonio Gnoli et Franco Volpi*, B. Grasset, 1998.